Michel Foucault

Esto no es una pipa

Ensayo sobre Magritte

EDITORIAL ANAGRAMA
BARCELONA

Título de la edición original:
Ceci n'est pas une pipe

Traducción:
Francisco Monge
Joaquín Jordá (prefacio de la edición
italiana de Serra e Riva Editori, Milano)

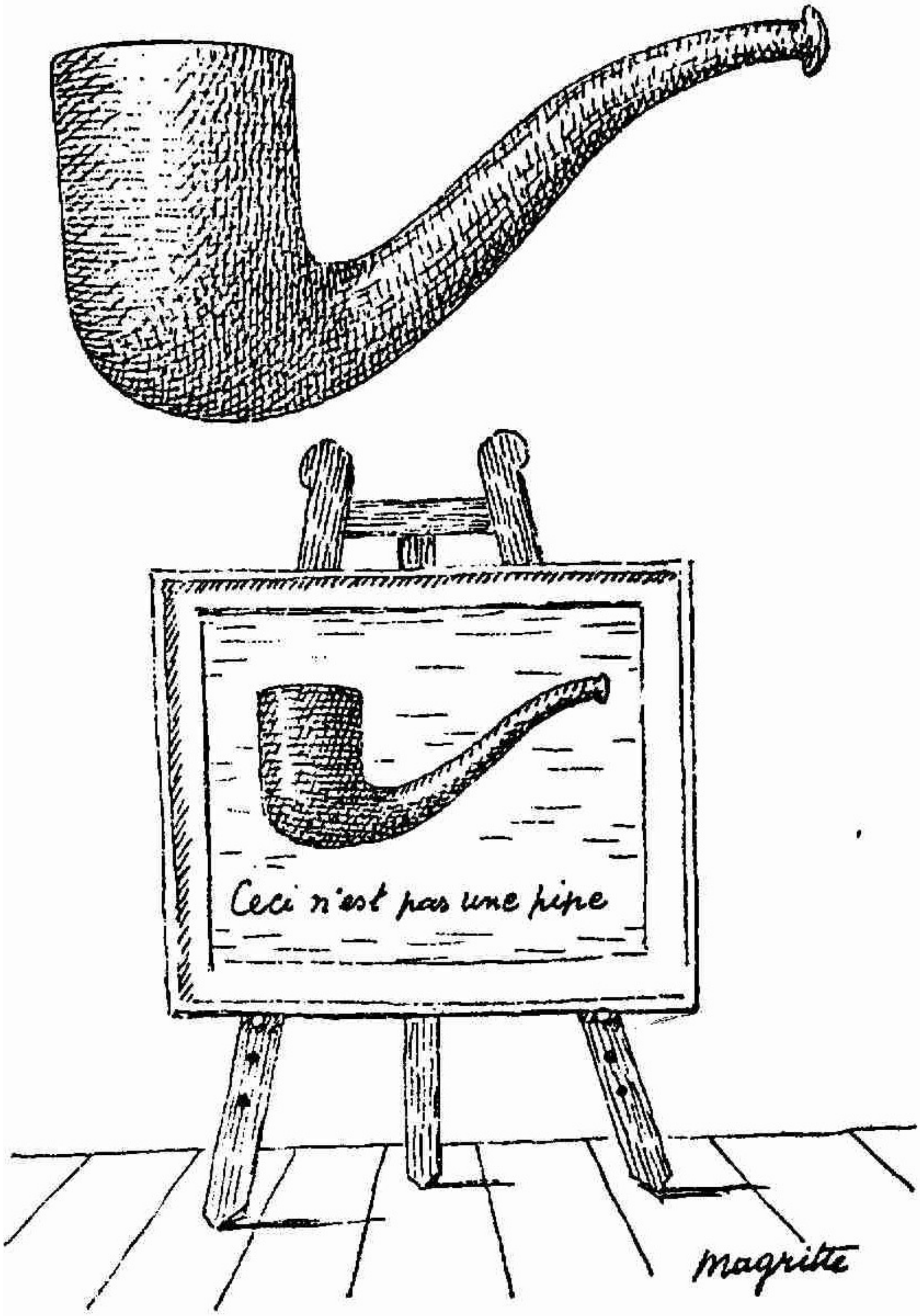
Portada:
Julio Vivas

Primera edición: mayo 1981
Segunda edición: marzo 1989
Tercera edición: mayo 1993

ISBN: 84-339-1321-2
Depósito Legal: B. 16978-1993

Printed in Spain

Libergraf, S. L., Constitució, 19, 08014 Barcelona


Ceci n'est pas une pipe
Magritte

[p. 25]

I

DOS PIPAS

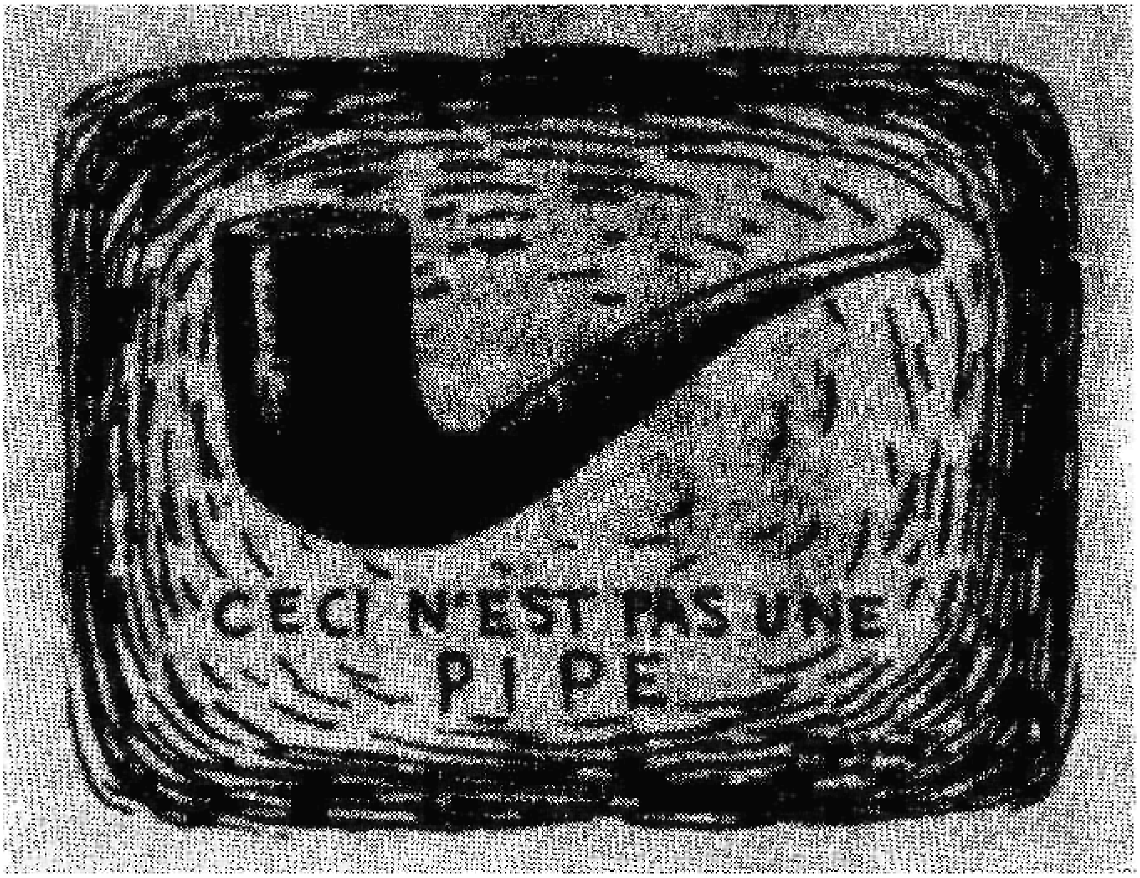
Primera versión, la de 1926, según creo: una pipa dibujada con esmero; y, debajo (escrita a mano con una letra regular, aplicada, artificial, con una letra de colegio de monjas, como podemos encontrarla, en calidad de modelo, en la parte superior de los cuadernos escolares, o en una pizarra después de una lección de cosas), esta mención: «Ceci n'est pas une pipe» («Esto no es una pipa»).

La otra versión —supongo que la última— podemos encontrarla en *Aube à l'Antipode.* La misma pipa, el mismo enunciado, la misma letra. Pero en lugar de estar yuxtapuestos en un espacio indiferente, sin límite ni especificación, el texto y la figura están situados dentro de un marco colocado sobre un caballete, y éste a su vez sobre un entarimado bien visibles. Encima, una pipa exactamente se-[p. 26]-mejante a la dibujada en el cuadro, pero mucho más grande.

La primera versión desconcierta por su simplicidad. La segunda multiplica visiblemente las incertidumbres voluntarias. El marco, de pie en el caballete y apoyado en las clavijas de madera, indica que se trata del cuadro de un pintor: obra acabada, expuesta, que lleva consigo, para un eventual espectador, el enunciado que la comenta o la explica. Y, sin embargo, esa escritura ingenua que ni es exactamente el título de la obra ni uno de sus elementos pictóricos, la ausencia de cualquier otro indicio que señale la presencia del pintor, la rusticidad del conjunto, las gruesas planchas del parquet, todo eso hace pensar en la pizarra de una clase: quizá, un trapo pronto borrará el dibujo y el texto; quizá no se borre más que uno u otro para corregir el «error» (dibujar algo que no sea verdaderamente una pipa o escribir una frase que afirme que eso es una pipa). ¿Equivocación provisional (un «malescrito», del mismo modo como se diría un malentendido) que un gesto disipará en un polvo blanco?

Pero, además, ésa sólo es la menor de las incertidumbres. Veamos otras: hay dos pipas. ¿No habrá que decir más bien: dos dibujos de una misma pipa? O también una pipa y su dibujo, o también dos dibujos que representan cada uno una pipa, o también dos dibujos uno de los cuales representa una pipa pero no el otro, o también dos dibujos ninguno de los cuales son ni representan

[p. 27]



pipas, o también un dibujo que representa no una pipa, sino otro dibujo que representa, éste sí, una pipa, de tal modo que me veo obligado a preguntarme: ¿a qué se refiere la frase escrita en el cuadro? ¿Al dibujo bajo el cual se halla colocada de un modo inmediato? «Mirad esos rasgos ensamblados en la pizarra; por más que se parezcan, sin la menor diferencia, sin la menor infidelidad, a lo mostrado allá arriba, no os engañéis; es allá arriba donde está la pipa, y no en ese grafismo elemental.» Pero quizá la frase se refiera precisamente a esa pipa desmesurada, flotante, ideal, simple sueño o idea de una pipa. Entonces habrá que leer: «No busquéis allá arriba una verdadera pipa; aquello es su sueño; pero el dibujo que está aquí en el cuadro, [p. 28] firme y rigurosamente trazado, ese dibujo es el que hay que tener por verdad manifiesta.»

Pero también me sorprende esto: la pipa representada en el cuadro —pizarra o tela pintada, poco importa—, esa pipa «de abajo» está sólidamente presa en un espacio con visibles puntos de referencia: ancha (el texto escrito, los bordes inferiores y superiores del marco), altura (los lados del marco, las patas del caballete), profundidad (las ranuras del entarimado). Estable prisión. En cambio, la pipa de arriba no tiene coordenadas. La enormidad de sus proporciones hace incierta su localización (efecto inverso de lo que encontramos en *Le Tombeau des Lutteurs,* donde lo gigantesco está captado en el espacio más preciso): ¿se encuentra esta desmesurada pipa delante del cuadro dibujado, relegándolo a un segundo plano, detrás de ella? ¿O bien está en suspenso justo encima del caballete, como una emanación, un vapor que acaba de des-

prenderse del cuadro, humo de una pipa que a su vez toma la forma y la redondez de una pipa, oponiéndose así y pareciéndose a ella (según el mismo juego de analogía y de contraste que hallamos en la serie de las *Batailles de l'Argonne* entre lo vaporoso y lo sólido)? ¿O acaso podríamos suponer, en último término, que está detrás del cuadro y del caballete, más gigantesca de lo que parece: sería su profundidad desgarrada, la dimensión interior que revienta la tela (o la pizarra) y que, lentamente allá abajo, en un espacio en lo sucesivo sin puntos de referencia, se dilata hasta el infinito?

[p. 29] Sin embargo, ni siquiera estoy seguro de esta incertidumbre. O mejor, lo que me parece muy dudoso es la simple oposición entre la fluctuación sin localizar de la pipa de arriba y la estabilidad de la de abajo. Mirando algo más de cerca, vemos sin dificultad que los pies de ese caballete que sostiene el marco que encierra la tela, y en la cual se aloja el dibujo, esos pies que descansan sobre un suelo visible y seguro por su tosquedad, están de hecho biselados: no tienen más superficie de contacto que tres finas puntas que desproveen al conjunto, sin embargo bastante macizo, de cualquier estabilidad. ¿Caída inminente? ¿Derrumbamiento del caballete, del marco, de la tela o de la tabla, del dibujo, del texto? ¿Maderas rotas, figuras fragmentadas, letras separadas unas de otras hasta el punto de que las palabras tal vez ya no podrán reconstituirse? ¿Todo ese estropicio por el suelo, mientras que allá arriba la gruesa pipa sin medida ni señalización persistirá en su inaccesible inmovilidad de globo?

[p. 30]

II

EL CALIGRAMA DESHECHO

El dibujo de Magritte (por el momento no hablo más que de la primera versión) es tan simple como una página sacada de un manual de botánica: una figura y el texto que la nombra. Nada más fácil de reconocer que una pipa, dibujada como ésa; nada más fácil de pronunciar —nuestro lenguaje lo dice perfectamente por nosotros— que el «nombre de una pipa». Ahora bien, lo extraño de esa figura no es la «contradicción» entre la imagen y el texto. Por una simple razón: tan sólo podría haber contradicción entre dos enunciados, o en el interior de un solo y mismo enunciado. Ahora bien, veo que aquí sólo hay uno, y que no puede ser contradictorio puesto que el sujeto de la proposición es un simple demostrativo. ¿Falso, entonces, puesto que su «referente» —muy visiblemente una pipa— no lo verifica? Ahora bien, ¿quién me puede decir seriamente que ese conjunto de trazos entrecruzados, encima [p. 31] del texto, *es* una pipa? ¿O acaso hay que decir: Dios mío, qué estúpido y simple es todo esto; ese enunciado es perfectamente verdadero, puesto que es evidente que el dibujo que representa una pipa no es una pipa? Y, sin embargo, hay un hábito del lenguaje: ¿qué es ese dibujo?; es un ternero, es un cuadrado, es una flor. Viejo hábito que no deja de tener fundamento: toda la función de un dibujo tan esquemático, tan escolar como éste, radica en hacerse reconocer, en dejar aparecer sin equívocos ni vacilaciones lo que representa. Por más que sea el poso, en una hoja o en un cuadro, de un poco de mina de plomo o de un fino polvo de tiza, no «reenvía» como una flecha o un dedo índice apuntando a determinada pipa que estaría más lejos, o en otro lugar; es una pipa.

Lo que desconcierta es que resulta inevitable relacionar el texto con el dibujo (a lo cual nos invitan el demostrativo, el sentido de la palabra *pipa,* el parecido con la imagen), y que es imposible definir el plan que permita decir que la aserción es verdadera, falsa, contradictoria.

No puedo quitarme de la cabeza que la diablura radica en una operación que la simplicidad del resultado ha hecho invisible, pero que sólo ella puede explicar el indefinido malestar que éste provoca. Esa operación es un caligrama secretamente constituido por Magritte, y luego deshecho con cuidado. Cada elemento de la figura, su posición recíproca y su relación se derivan de esa operación anulada una vez realizada. Detrás de ese dibujo y esas palabras, [p.

33] y antes de que una mano haya escrito lo que sea, antes de que hayan sido formados el dibujo del cuadro y en él el dibujo de la pipa, antes de que allá arriba haya surgido esa gruesa pipa flotante, es necesario suponer, creo, que había sido formado un caligrama, y luego descompuesto. Ahí están la constatación de su fracaso y sus restos irónicos.

En su tradición milenaria, el caligrama desempeña un triple papel: compensar el alfabeto; repetir sin el recurso de la retórica; coger las cosas en la trampa de una doble grafía. Aproxima en primer lugar, lo más cerca posible, el texto y la figura: compone las líneas que delimitan la forma del objeto con las que disponen la sucesión de las letras; aloja los enunciados en el espacio de la figura, y hace *decir* al texto lo que *representa* el dibujo. Por un lado, alfabetiza el ideograma, lo puebla de letras discontinuas y hace hablar así al mutismo de las líneas ininterrumpidas. Pero, a la inversa, reparte la escritura en un espacio que ya no tiene la indiferencia, la abertura y la blancura inertes del papel; le impone distribuirse según las leyes de una forma simultánea. Reduce el fonetismo a no ser, por un instante, más que un rumor gris que completa los contornos de una figura; pero convierte al dibujo en el delgado envoltorio que hay que agujerear para seguir, palabra a palabra, el devanado de su texto intestino.

El caligrama es, por consiguiente, tautología. Pero en oposición a la retórica —la cual juega con la plétora del lenguaje— utiliza la posibilidad de [p. 34] decir dos veces las mismas cosas con palabras diferentes; se aprovecha de la sobrecarga de riqueza que permite decir dos cosas diferentes con una sola y misma palabra; la esencia de la retórica radica en la alegoría. El caligrama se sirve de esa propiedad de las letras de valer a la vez como elementos lineales que podemos disponer en el espacio y como signos que hemos de desplegar según la cadena única de la substancia sonora. En su calidad de signo, la letra permite fijar las palabras; como línea, permite representar la cosa. De ese modo, el caligrama pretende borrar lúdicamente las más viejas oposiciones de nuestra civilización alfabética: mostrar y nombrar; figurar y decir; reproducir y articular; imitar y significar; mirar y leer.

Acorralando por dos veces a la cosa de la que habla, le tiende la trampa más perfecta. Por su doble entrada, garantiza esa captura, de la que el discurso por sí solo o el puro dibujo no son capaces. Conjura la invencible ausencia sobre la que no llegan a triunfar las palabras, imponiendo en ellas, por las astucias de una escritura que actúa en el espacio, la forma visible de su referencia: sabiamente dispuestos en la hoja de papel, los signos apelan, desde el exterior, por el margen que dibujan, por el recorte de su masa en el espacio vacío de la página, a la cosa misma de la que hablan. Y de rechazo, la forma visible es surcada por la escritura, labrada por las palabras que la trabajan desde el interior, y, conjurando la presencia inmóvil, ambigua, sin nombre, hacen brotar la red de significacio-[p. 35]-nes que la bautizan, la determinan, la fijan en el universo de los discursos. Doble trampa; cepo inevitable: ¿por dónde escaparían en lo sucesivo el vuelo de los pájaros, la forma transitoria de las flores, la lluvia que chorrea?

Y ahora, el dibujo de Magritte. Empecemos por el primero, el más simple. Me parece que está hecho con los pedazos de un caligrama roto. Bajo las apariencias de un retorno a una disposición anterior, vuelve a tomar sus tres funciones, pero para pervertirlas, y hostigar con ello todas las relaciones tradicionales existentes entre el lenguaje y la imagen.

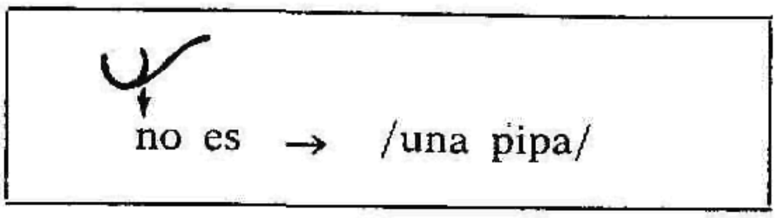
El texto que había invadido la figura con el fin de reconstituir el viejo ideograma, vemos que aquí ha vuelto a colocarse en su sitio. Ha vuelto a su lugar natural, abajo: allí donde sirve de soporte a la imagen, donde la nombra, la explica, la descompone, la inserta en la secuencia de los textos y en las páginas del libro. Vuelve a ser «leyenda». La forma remonta a su cielo, del que la complicidad de las letras con el espacio la había hecho descender por un momento: libre de todo lazo discursivo, va a poder flotar de nuevo en su silencio natural. Volvemos a la página, y a su viejo principio de distribución. Pero sólo aparentemente. Pues las palabras que ahora puedo leer debajo del dibujo son palabras a su vez dibujadas, imágenes de palabras que el pintor ha colocado fuera de la pipa, pero en el perímetro general (y, por otra parte, inasignable) de su dibujo. Del pasado caligráfico, que estoy obligado a asignarles, las palabras han conservado su [p. 36] pertenencia al dibujo y su estado de cosa dibujada: de manera que debo leerlas superpuestas a ellas mismas; son palabras que dibujan palabras; forman en la superficie de la imagen los reflejos de una frase que diría que esto no es una pipa. Texto en imagen. Pero a la inversa, la pipa representada está dibujada con la misma mano y la misma pluma que las letras del texto: más que ilustrar y completar la escritura, la prolonga. Podríamos creerla repleta de pequeñas letras revueltas, de signos gráficos reducidos a fragmentos y dispersos por toda la superficie de la imagen. Figura en forma de grafismo. La invisible y previa operación caligráfica ha entrecruzado la escritura y el dibujo; y cuando Magritte ha vuelto a colocar las cosas en su sitio, se ha cuidado de que la figura retenga en sí la paciencia de la escritura y de que el texto siempre sea tan sólo una representación dibujada.

Lo mismo en cuanto a la tautología. En apariencia, Magritte va del redoblamiento caligráfico a la simple correspondencia de la imagen con su leyenda, su inscripción: una figura muda y suficientemente reconocible muestra, sin decirlo, la cosa en su esencia; y debajo, un nombre recibe de esa imagen su «sentido» o su regla de utilización. Ahora bien, comparado a la función tradicional de la leyenda, el texto de Magritte es doblemente paradójico. Se propone nombrar lo que, evidentemente, no tiene necesidad de serlo (la forma es demasiado conocida, el nombre demasiado familiar). Y vemos que en el momento en que debería dar el nombre, lo da, [p. 37] pero negando que sea aquél. ¿De dónde proviene ese juego extraño, si no del caligrama? Del caligrama que dice dos veces las mismas cosas (allí donde sin duda bastaría una sola); del caligrama que hace deslizar uno sobre otro lo que muestra y lo que dice para que se enmascaren recíprocamente. Para que el texto se dibuje y todos sus signos yuxtapuestos formen una paloma, una flor o un aguacero, es preciso que la mirada se mantenga por encima de cualquier desciframiento posible; es preciso que las letras sean todavía puntos, las frases líneas, los pá-

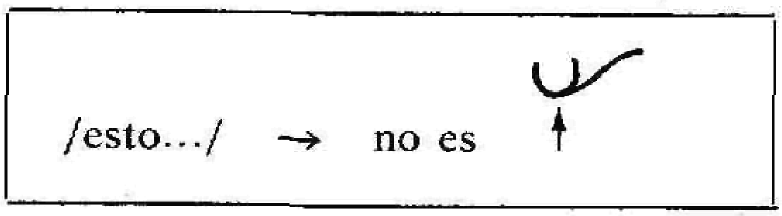
rrafos superficies o masas: alas, tallos o pétalos; es preciso que el texto no diga nada a ese sujeto que mira, y que es mirón y no lector. Desde el momento que se pone a leer, en efecto, la forma se disipa; en torno a la palabra reconocida, a la frase comprendida, los otros grafismos se desvanecen, llevándose consigo la plenitud visible de la forma dejando tan sólo el desarrollo lineal, sucesivo, del sentido: menos aún que una gota de lluvia que cae después de otra, menos aún que una pluma o una hoja arrancada. A pesar de las apariencias, el caligrama no dice, en forma de pájaro, de flor o de lluvia: «esto es una paloma, una flor, un aguacero que cae»; desde el momento que se pone a decirlo, desde el momento en que las palabras se ponen a hablar y a conferir un sentido, ocurre que el pájaro ya ha echado a volar y la lluvia se ha secado. Para el que lo contempla, el caligrama *no dice,* todavía no puede decir: esto es una flor, esto es un pájaro; todavía está demasiado preso en la forma, [p. 38] demasiado sujeto a la representación por semejanza, para formular esa afirmación. Y cuando lo leemos, la frase que desciframos («esto es una paloma», «esto es un aguacero»), *no es* un pájaro, ya no es un aguacero. Por astucia o impotencia, poco importa, el caligrama nunca *dice* y *representa* en el mismo momento; esa misma cosa que se ve y se lee está callada en la visión y oculta en la lectura.

Magrítte ha distribuido de nuevo en el espacio el texto y la imagen; cada uno vuelve a ocupar su sitio; pero no sin retener algo de la finta propia del caligrama. La forma dibujada de la pipa desecha cualquier texto de explicación o de designación en tanto que aquélla es reconocible; su esquematismo escolar dice de un modo muy explícito: «Ustedes ven tan bien la pipa que soy, que resultaría ridículo para mí disponer mis líneas de tal modo que escriban: esto es una pipa. Las palabras, con toda seguridad, me dibujarían peor de como yo me represento.» Y el texto, a su vez, en ese dibujo aplicado que representa una escritura, prescribe: «Tómenme por lo que soy inequívocamente: letras colocadas unas al lado de otras, con esa disposición y esa forma que facilitan la lectura, aseguran el reconocimiento, y se abren incluso al escolar más balbuciente; no pretendo redondearme y luego estirarme para convertirme primero en la cazoleta y a continuación en la boquilla de una pipa: no soy nada más que las palabras que están leyendo.» En el caligrama actúan uno contra otro un «no decir todavía» y un «ya no representar». En la *Pipa* de Magritte, el lugar de [p. 39] donde nacen esas negaciones y el punto donde se aplican son totalmente diferentes. El «no decir todavía» de la forma se ha cambiado, no exactamente en una afirmación, sino en una doble posición: por un lado, arriba, la forma bien lisa, bien visible, bien muda, y cuya evidencia hace decir al texto, de un modo altanero, irónico, lo que quiere, no importa qué; y por otra parte, abajo, el texto, extendido según su ley intrínseca, afirma su propia autonomía con respecto a lo que nombra. La redundancia del caligrama descansaba en una relación de exclusión; la separación de los dos elementos en Magritte, la ausencia de letras en su dibujo, la negación expresada en el texto, manifiestan afirmativamente dos posiciones.

Sin embargo, me temo haber descuidado lo que quizás sea lo esencial en la *Pipa* de Magritte. He actuado como si el texto dijese: «Yo (ese conjunto de palabras que usted está leyendo) yo no soy una pipa»; he actuado como si existieran dos posiciones simultáneas y bien separadas una de la otra, en el interior del mismo espacio: la de la figura y la del texto. Pero he omitido que de una a otra estaba señalado un lazo sutil, inestable, a la vez insistente e incierto. Y está señalado por la palabra «esto». Por tanto, hay que admitir entre la figura y el texto toda una serie de entrecruzamientos; o, más bien, ataques lanzados de una a otra, flechas disparadas contra el blanco contrario, acciones de zapa y destrucción, lanzadas y heridas, una batalla. Por ejemplo: «esto» (este dibujo que usted ve, cuya forma [p. 40] sin duda alguna reconoce y cuya influencia caligráfica apenas acabo de desenredar) «no es» (no está sustancialmente ligado a..., no está constituido por..., no cubre la misma materia que...) «una pipa» (es decir, esa palabra que pertenece a su lenguaje, compuesto de sonoridades que usted puede pronunciar y que traducen las letras que en esos momentos usted lee). *Esto no es una pipa,* por consiguiente, puede leerse así:

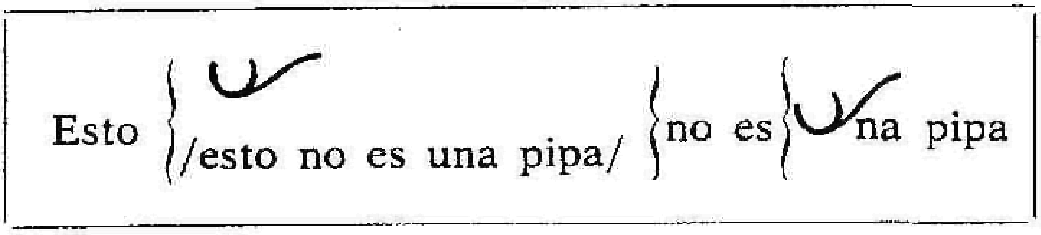


Al mismo tiempo, sin embargo, este mismo texto enuncia otra cosa distinta: «Esto» (este enunciado que usted ve disponerse ante sus ojos en una línea de elementos discontinuos, de la que *esto* es a la vez el designante y la primera palabra) «no es» (no podría equivaler ni sustituir a..., no podría representar adecuadamente...) «una pipa» (uno de esos objetos cuya posible figura, intercambiable, anónima, luego inaccesible a cualquier nombre, usted puede ver allí, encima del texto). Entonces hay que leer:



Ahora bien, en resumidas cuentas, resulta sencillamente que lo que el enunciado de Magritte niega [p. 41] es la pertenencia inmediata y recíproca del dibujo de la pipa y del texto por el que se puede nombrar esa misma pipa. Designar y dibujar no se cubren, salvo en el juego caligráfico que merodea en el segundo plano del conjunto y que es conjurado a la vez por el texto, por el dibujo y por su actual separación. De ahí la tercera función del enunciado «Esto» (este conjunto constituido por una pipa en estilo de escritura y por un texto

dibujado) «no es» (es incompatible con...) «una pipa» (este elemento mixto que depende a la vez del discurso y de la imagen, y cuyo ser ambiguo quería hacer surgir el juego, verbal y visual, del caligrama).



Magritte ha vuelto a abrir la trampa que el caligrama había cerrado sobre aquello de lo que hablaba. Pero, de golpe, la cosa misma ha desaparecido. En la página de un libro ilustrado, uno no acostumbra a prestar atención a ese pequeño espacio blanco que se extiende por encima de las palabras y por debajo de los dibujos, que les sirve de frontera común para incesantes pasos: pues es ahí, en esos pocos milímetros de blancura, en la arena calma de la página, donde se anudan entre las palabras y las formas todas las relaciones de designación, de nombramiento, de descripción, de clasifica-[p. 42]-ción. El caligrama ha reabsorbido ese intersticio; pero una vez abierto de nuevo, no lo restituye; la trampa ha sido fracturada en el vacío: la imagen y el texto caen cada cual por su lado, según la gravitación propia de cada uno de ellos. Ya no poseen espacio común, ni lugar donde puedan interferirse, donde las palabras sean capaces de recibir una figura y las imágenes capaces de entrar en el orden del léxico. La delgada franja, incolora y neutra, que en el dibujo de Magritte separa texto y figura, hay que verla como un hueco, una región incierta y brumosa que ahora separa a la pipa que flota en su cielo de imagen del pisoteo terrestre de las palabras que desfilan por su línea sucesiva. Y todavía es exagerado decir que hay un vacío o una laguna: se trata más bien de una ausencia de espacio, de una desaparición del «lugar común» entre los signos de la escritura y las líneas de la imagen. La «pipa», que era indivisible entre el enunciado que la nombraba y el dibujo que debía representarla, esa pipa umbrosa que entrecruzaba los lineamientos de la forma y la fibra de las palabras, se ha ocultado definitivamente. Desaparición que el texto, desde el otro lado de ese poco profundo arroyo, constata divertidamente: esto no es una pipa. Por más que el ahora solitario dibujo de la pipa intente asemejarse a esa forma que designa de ordinario la palabra *pipa*; por más que el texto se extienda por debajo del dibujo con toda la atenta fidelidad de un pie de ilustración en un libro científico: entre ambos no puede pasar ya más que la formulación del divorcio, el enunciado que [p. 43] impugna a la vez el nombre del dibujo y la referencia del texto.

En ninguna parte hay pipa alguna.

A partir de ahí podemos comprender la última versión que ha dado Magritte de *Esto no es una pipa.* Al colocar el dibujo de la pipa y el enunciado que le sirve de leyenda en la superficie muy claramente delimitada de un cuadro (en la medida de que se trata de una pintura, las letras sólo son la imagen de las letras; en la medida de que se trata de una pizarra, la figura sólo es la continuación didáctica de un discurso), al colocar ese cuadro sobre un triedro de madera denso y sólido, Magritte realiza todo lo que es necesario para reconstruir (ya sea por la perennidad de una obra de arte, ya sea por la verdad de una lección práctica) el lugar común de la imagen y el lenguaje.

Todo está sólidamente amarrado en el interior de un espacio escolar: una pizarra «muestra» un dibujo que «muestra» la forma de una pipa; y un texto escrito por un maestro afanoso «muestra» claramente que se trata de una pipa. El dedo índice del maestro no lo vemos, pero está omnipresente, al igual que su voz, que está articulando de un modo muy claro: «esto es una pipa». De la pizarra a la imagen, de la imagen al texto, del texto a la voz, una especie de dedo índice general señala, muestra, fija, señaliza, impone un sistema de reflexiones, intenta estabilizar un espacio único. Pero, ¿por qué [p. 44] he introducido también la voz del maestro? Porque apenas ha dicho «esto es una pipa», ha tenido que retractarse y balbucir «esto no es una pipa, sino el dibujo de una pipa», «esto no es una pipa, sino una frase que dice que es una pipa», «la frase: "esto no es una pipa" no es una pipa»; «en la frase "esto no es una pipa", *esto* no es una pipa: este cuadro, esta frase escrita, este dibujo de una pipa, todo esto no es una pipa».

Las negaciones se multiplican, la voz se embrolla y se ahoga; el maestro, confuso, baja el índice estirado, da la espalda a la pizarra, mira a los alumnos que se desternillan de risa y no se da cuenta de que si ríen tan fuerte se debe a que, por encima de la pizarra y del maestro que farfulla sus negaciones, acaba de levantarse un vapor que poco a poco ha ido tomando forma y ahora dibuja de un modo muy exacto, sin ninguna duda posible, una pipa. «Es una pipa, es una pipa» gritan los alumnos, que patalean, mientras que el maestro, cada vez más bajo, pero siempre con la misma obstinación, murmura sin que ya nadie le escuche: «Y, sin embargo, esto no es una pipa.» Y no se equivoca, pues esta pipa que flota tan visiblemente por encima de la escena, como la cosa a la que se refiere el dibujo de la pizarra y en cuyo nombre el texto puede decir con razón que el dibujo no es verdaderamente una pipa, esa pipa no es más que un dibujo; no es en absoluto una pipa. Tanto en la pizarra como encima de ella, el dibujo de la pipa y el texto que debería nombrarla no encuentran ya donde encontrarse y prenderse [p. 45] uno en el otro, como el calígrafo, con mucha presunción, había intentado hacerlo.

Entonces, sobre sus pies biselados y tan visiblemente inestables, el caballete ya no tiene más que caerse, el marco dislocarse, el cuadro rodar por tierra, las letras desparramarse, la «pipa» puede «cascarse»: el lugar común —obra banal o lección cotidiana— ha desaparecido.

Ci joint un plan de pipe :

